



**Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Artes – IdA  
Departamento de Artes Cênicas – CEN**

**Carolina De Oliveira Braga**

**DASLEE, A DECADENTA**

**Uma análise dos elementos da comicidade presentes na comédia *Decadenta***

**Brasília**

**2018**

**Carolina De Oliveira Braga**

**DASLEE, A DECADENTA**

**Uma análise dos elementos da comicidade presentes na comédia *Decadenta***

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação Teatral - apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Felicia Johanson

**Brasília**

**2018**

*“Nietzsche dizia que ante a pretensão de Deus de ser o único Deus, os deuses morreram de rir. E mais vale morrer de rir que morrer de endeusamento. No fim, todos morrem, pois até os deuses são finitos; mas, ao morrer de rir, os deuses salvaram sua divindade, enquanto que, ao morrer de endeusamento, Deus não pôde se salvar a si mesmo”*

Jorge Larrosa Bondia

Dedico esse trabalho ao riso que, como escreve Alice Viveiros,  
reduz o mal a sua estupidez.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais que desde pequena me levaram ao teatro e sempre me apoiaram e me incentivaram a seguir meus desejos.

A minha irmã Luísa Braga por ser minha primeira parceira de cena e por tudo.

Ao meu companheiro César Augusto por estar sempre ao meu lado e ser ótimo parceiro de conversas.

A minha querida orientadora Felicia Johansson que, além de me auxiliar na escrita desse trabalho, também nos proporcionou a experiência de *Decadenta*.

Aos meus mestres Santa Rosa e Kayque Pedro que foram meus primeiros professores e a todos meus mestres que tive o privilégio de encontrar.

A meus amigos e parceiros de cena Diego Giuseppe, Felipe Dantas, Marcelala, Nina Durães, Pablo Magalhães, Enrico Scodeller, Gabriel Luz, Guilherme Mayer, Mari Lotti, Duda Esteves e todos os outros que não citei.

As minhas amigas Letícia Maria, Camila Miranda, Camilla Frioli e Hannah Araújo por serem minhas companheiras de risadas.

A Rita Lee e Laerte, que não sabem, mas graças a seu livro *Storynhas Decadenta* nasceu.

A todo elenco e técnicos que estiveram em *Decadenta* e ao público que nos assistiu por essa maravilhosa viagem que foi *Decadenta*.

A Universidade de Brasília e a todos meus companheiros do Departamento de Artes Cênicas por serem parte da minha história.

A Deus por tudo.

## RESUMO

O presente trabalho analisa o processo de criação e o resultado da comédia *Decadenta*, criada pela turma da disciplina Interpretação e Montagem, do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 2º/2016. O trabalho discorre sobre o desenvolvimento de exercícios em sala de aula associados a princípios teatrais propostos pelo pedagogo Jacques Lecoq, e como eles afetaram a criação e a encenação da peça *Decadenta*, bem como a interpretação de minhas personagens. O trabalho também identifica elementos de comicidade no espetáculo realizado, priorizando conceitos propostos pelo filósofo Henri Bergson em seu livro *O Riso - ensaio sobre a significação da comicidade*.

Palavras-chave: Comicidade; Lecoq; Bergson; riso; palhaçaria; caricatura; personagem “tipo”; improviso; *Decadenta*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 – <i>DECADENTA - CENA INÍCIO</i> .....	22
FIGURA 02 – A DUPLA DE LOS 2 .....	22
FIGURA 03 – <i>DECADENTA – CENA ROCK IN RIO -</i> .....	22
FIGURA 04 – NEM MORTO.....	23
FIGURA 05 - RÊ BORDOSA.....	23
FIGURA 06 - “DASLEE” DEITADA NA CAMA .....	31
FIGURA 07 – “DASLEE” ANDANDO DE BICICLETA .....	31
FIGURA 08 - “DASLEE” PALHAÇA TOCANDO VIOLÃOZINHO DE BRINQUEDO..	41

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO I – ANTES DE <i>DECADENTA</i>.....</b>	<b>11</b>
1.1 Práticas de aula, desautomatização corporal e improviso.....	11
1.2 As <i>Storynhas</i> e a criação de <i>Decadenta</i> .....	19
<b>CAPÍTULO II – A COMICIDADE EM <i>DECADENTA</i>.....</b>	<b>27</b>
2.1 O Riso? .....	27
2.2 Elementos da comicidade em <i>Decadenta</i> .....	30
2.3 “Daslees”: palhaça, música e médium.....	36
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>46</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>49</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>50</b>



## INTRODUÇÃO

*Decadenta* é uma comédia musical fruto da criação coletiva da turma da disciplina “Interpretação e Montagem Teatral” no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Nossa primeira apresentação foi um ensaio aberto no próprio departamento de Artes Cênicas durante a ocupação dos alunos que houve em 2016. Nesse período o departamento se encontrava em estado caótico e logo no início da apresentação faltou luz no prédio. Nosso colega Pablo Magalhães que estava tocando teclado no momento do apagão começou a fazer vocalmente todos os efeitos sonoros que deveriam ser feitos pelos instrumentos.

Considero o início de nossa trajetória, ironicamente, como um bom presságio, pois apesar de ter dado “errado”, resolvemos com bom humor. Faltar luz durante a apresentação tem tudo a ver, pois a peça é sobre a luta de uma artista contra sua própria decadência e nós, apesar de algumas dificuldades, imprevistos e “decadências”, sempre continuamos em frente.

Após o ensaio aberto, apresentamos novamente a peça no Sesc Paulo Autran no final de 2016, durante o Cometa Cenas, projeto de extensão de Artes Cênicas, onde os alunos apresentam os resultados finais das disciplinas. Para mim, a apresentação foi um sucesso. O público reagiu com muitas gargalhadas e acabamos a disciplina com uma sensação de “quero mais”.

Assim, decidimos continuar a peça. Ao todo apresentamos *Decadenta* 17 vezes entre 2016 e 2017. As apresentações ocorreram no Departamento de Artes Cênicas da Unb, no Teatro Dulcina de Moraes, no Sesc Paulo Autran, no Sesc Paulo Gracindo, no Teatro Carlos Gomes em Blumenau, durante o Festival Internacional de Teatro de Blumenau (FITUB), e no Teatro Plínio Marcos na Funarte durante o Festival Cena Universitária (CÉU), em Brasília.

Nosso percurso nos rendeu muitos aprendizados e boas memórias. Conforme fazíamos nossas apresentações, melhorávamos cada vez mais. Refinamos nosso roteiro e nos apropriamos com mais segurança das cenas e das personagens. As apresentações que fizemos nos deram a experiência de estar em “temporada” e fazer a manutenção da peça. Além disso, poder participar do FITUB foi uma importante experiência, pois eu nunca havia participado de um festival universitário de teatro. Pude apresentar num teatro com capacidade para oitocentas pessoas e

tive oportunidade de assistir os trabalhos de outros grupos teatrais do Brasil inteiro e vivenciar trocas de conhecimentos com outras pessoas.

Mas enfim, como tudo o que é bom acaba, nossa jornada se encerrou (até o momento). Agora pretendo analisar nesse trabalho de conclusão de curso alguns elementos da comicidade presentes na peça teatral *Decadenta*. Entretanto, acredito que antes de chegar à comicidade é preciso entender como se desenrolou o processo anterior à criação da peça. Assim, desejo analisar como alguns princípios teatrais propostos pelo teatrólogo Jacques Lecoq (2010), que foram desenvolvidos na primeira parte do semestre da disciplina, nos auxiliaram na criação da peça *Decadenta*.

Antes da criação da peça, trabalhamos variados exercícios e jogos teatrais propostos pela professora Felicia Johansson. No primeiro capítulo, associei a alguns desses exercícios certos princípios teatrais descritos por Lecoq (2010), por exemplo, o improviso, o silêncio, o processo de sensibilização corporal e de “desautomatização” das ações por meio da mímica. Esses exercícios nos possibilitaram a criação das cenas de *Decadenta* especialmente os que trabalhavam a improvisação, pois criamos todas elas a partir da improvisação baseada em histórias do livro *Storynhas* da cantora Rita Lee.

A peça aborda os (quase) sucessos e fracassos da personagem “Daslee”, a decadenta, inspirada na própria Rita Lee. “Daslee” morre e ressuscita algumas vezes, é presa e foge mais de uma vez, encontra-se com um mafioso que é seu inimigo e salvador ao mesmo tempo, encontra-se com uma *dragqueen* invejosa, passa por um circo, passa pelo céu e termina fazendo um show muito duvidoso num teatro em algum lugar do Brasil.

Nessa comédia, podemos observar características específicas da comicidade e para identificá-las utilizo prioritariamente os conceitos do riso propostos pelo filósofo Henri Bergson. Poderemos compreender que, para Bergson (1987), o riso só pode existir na presença de alguns princípios fundamentais que serão analisados no segundo capítulo. Também analisarei elementos cômicos mais específicos presentes em *Decadenta* como a caricatura, a presença de personagens “tipo”, a comicidade na linguagem falada e o “objeto como coisa”. Posteriormente, analisarei a comicidade das personagens que eu interpretei na peça, a “Daslee Palhaça” e a “Daslee Médium”.

Espero que ao final desse trabalho de conclusão de curso eu possa ter refletido como a comicidade se manifesta em *Decadenta* e nas minhas personagens. Desejo observar mais tecnicamente meu trabalho de interpretação, pois frequentemente o desenvolvo, de certa maneira, intuitivamente. Gostaria também que o leitor pudesse ter noção do que foi *Decadenta* e por que considero o riso tão potente e interessante nessa obra.

## CAPÍTULO I – ANTES DE *DECADENTA*

### 1.1 Práticas de aula, desautomatização corporal e improviso

Na disciplina “Interpretação e Montagem Teatral”, como foi mencionado anteriormente, montamos a peça *Decadenta*, porém antes de criarmos a peça de fato, a professora Felicia Johansson desenvolveu conosco, na primeira parte do semestre, diversos exercícios e jogos teatrais. Acredito que esse primeiro momento foi importante para o grupo, pois ele propiciou certa coesão entre nós. Erámos pessoas bastante distintas umas das outras, então foi preciso que o grupo “falasse uma mesma língua”, tivesse uma linguagem gestual comum. Para isso a professora Felicia desenvolveu conosco, prioritariamente, alguns aspectos da pedagogia de Jacques Lecoq (1921-1999), mímico, diretor e professor de sua própria escola de teatro. Acredito que, experimentando alguns dos princípios propostos por Lecoq, pudemos desenvolver no grupo uma linguagem gestual comum que nos deu unidade. Então, partindo de princípios e exercícios inspirados nas ideias de Lecoq pudemos desenvolver nossa criação.

As vivências da pedagogia de Jacques Lecoq e sua trajetória são relatadas em seu livro *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral* (2010). Lecoq chegou ao teatro por meio do esporte. Pensando na preparação do corpo do ator para a expressão, criou, a partir de pesquisas e de propostas de exercícios por ele elaborados, um método de compreensão da arte teatral.

Sua escola foi fundada em Paris, em 1956 e se desenvolveu rapidamente. Lecoq decidiu, então, dedicar-se totalmente à pedagogia (2010, p.34-35). A escola tem duas vias: a pista do interpretar (da improvisação e de suas regras) e a técnica dos movimentos e sua análise (2010, p.41). Sendo que “a parte técnica, baseada na análise dos movimentos, segue as temáticas da improvisação” (2010, p.42).

Associo as práticas que fizemos em sala de aula na disciplina “Interpretação e Montagem Teatral” com duas vias de ensino que Lecoq propõe em sua escola: a improvisação e a análise dos movimentos, sendo que o conceito de improvisação foi priorizado na criação da nossa peça *Decadenta*.

Para Lecoq, a improvisação é o “primeiro ponto de partida para qualquer criação” (2010, p.44), de cenas, de personagem, de movimentação, de texto. De acordo com o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, a improvisação é a “Técnica do

ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação” (PAVIS, 2008, p.205).

Para começarmos a improvisar, primeiro foi preciso sensibilizar nossos corpos. Na vida podemos não estar conscientes da nossa movimentação. Não prestamos atenção em como ela acontece, apenas nos movemos automaticamente. Porém, para se estar numa cena dramática, independente de estética ou gênero teatral, é indispensável que saibamos como acontece o movimento do corpo humano e como se movimenta a natureza, afinal, penso que a matéria prima do teatro é a própria vida. Jacques Lecoq escreve que “O movimento não é um percurso, é uma dinâmica, outra coisa que simples deslocamento de um ponto ao outro. O que importa é o como o deslocamento é feito” (LECOQ, 2010, p.50).

Em aula, começando a sensibilizar nosso corpo, a professora Felicia pediu que um de nós caminhasse de forma “neutra” e os outros observassem. Depois, outra pessoa caminhou e novamente observamos. Pudemos perceber que a ação é a mesma, mas as pessoas se movimentam de maneiras diferentes. Ninguém foi completamente “neutro”. Um é mais encurvado, o outro pende mais para um lado, por exemplo. Ela, então pediu que imitássemos a maneira de caminhar de uns dos outros. O que observamos é que não existe um estado de neutralidade que possa realmente ser alcançado. Cada corpo é um corpo com suas características individuais. Podemos identificar as nossas características e modulá-las, ou seja, suavizá-las ou enfatizá-las, por exemplo, para usá-las como necessário. Ou seja, usar nossas diferenças para a criação. Na escola de Jacques Lecoq:

A partir de uma referência reconhecida, que tende à neutralidade, os alunos encontram sua própria posição. Logicamente, essa neutralidade absoluta e universal não existe, é apenas uma tentação. É por isso que o erro é interessante. O absoluto não poderia viver sem o erro. [...] Se não houver erro, cessa o movimento (LECOQ, 2010, p.49-50).

Se na vida agimos de forma automática, Lecoq sugere a “desautomatização” da ação. A mímica é uma de suas principais ferramentas para isso. Ele dá o exemplo de um homem que manipula tijolos o dia inteiro por vários dias. Segundo ele, chegará um momento em que esse homem não saberá mais o que está manipulando, pois sua ação estará completamente automática. Então, se pedirmos ao homem para fazer a mímica da manipulação dos tijolos ele terá que encontrar novamente a sensação do objeto, o peso e o volume. “Em pedagogia, esse

fenômeno é interessante: fazer mímica permite redescobrir a coisa com mais frescor” (LECOQ, 2010, p.52).

Entendo, então, que “desautomatizar” a ação no teatro é redescobri-la, observá-la com atenção, senti-la, e a mímica faz justamente com que o ator redescubra sua movimentação. Acredito que ela possibilite uma visão mais apurada do ator sobre a ação. Porém, é importante esclarecer que, às vezes, Lecoq prefere usar a palavra “mimismo” ao invés de mímica, pois para ele a palavra mímica atualmente não se refere ao que ele propõe.

Infelizmente, a palavra tornou-se capciosa, codificada, esclerosada. Sendo assim, preciso especificar aquilo que entendo por mímica. A “mímica” congelou-se a partir do momento em que se desligou do teatro. Voltou-se para si mesma e apenas um certo virtuosismo pôde lhe dar sentido. [...] É por isso que, algumas vezes, utilizo a palavra mimismo (tão bem esclarecido por Marcel Jousse em seu *Anthropologie du geste*). [...] O mimismo é a busca da dinâmica interna do sentido (LECOQ, 2010, 51).

A atriz, professora e diretora Cláudia Müller esclarece em um artigo o que é “mimismo” para Marcel Jousse:

Mimismo, aquilo que é considerado como a força específica dos humanos (a que ele se refere como *Anthropos*), o fundamento de sua expressão inata e espontânea que existe em nós. Segundo o autor, desde criança o ser humano aprende a partir da absorção de tudo o que o rodeia que depois ele colocará em ação a partir de sua própria compreensão. Trata-se de uma tendência humana, uma conduta pela qual o indivíduo reage às ações que as coisas que o cercam exercem sobre ele, refazendo-as à sua maneira (2012, p.2).

Entendo que “mimismo” seria o ato do ser humano de recriar o que ele percebe a sua volta. Primeiro a realidade é percebida e depois a imitada com seu próprio corpo daí vem o gesto, a mímica e o improviso. Lecoq afirma que todo verdadeiro artista é um mímico. Por exemplo, segundo Lecoq, Picasso só pôde pintar um touro, a seu modo, porque antes já havia visto um. Dessa maneira, ele primeiro o essencializou para que depois com seu gesto, sua pintura, pudesse fazê-lo ressurgir (2010, p.52). Acredito que o gesto pode ser entendido como fruto de uma maneira singular que cada ator tem de reproduzir a realidade em si.

Assim, aprendemos observando e reproduzimos no próprio corpo e nas ações o mundo a nossa volta. Um ato que começa na infância e que se levado para o teatro se torna a interpretação do ator. Sobre a mímica e a infância, Jacques Lecoq discorre: “O ato da mímica é um grande ato, um ato da infância: a criança faz

mímica do mundo para reconhecê-lo. O teatro é um jogo que dá continuidade a esse fato” (2010, p. 51).

Por meio da mímica o ator poderá redescobrir sua movimentação e então, suas ações não serão mais automáticas, mas sim justificadas. Para Lecoq, “No teatro, realizar um movimento nunca é um ato mecânico, mas um gesto justificado” (2010, p.110). Um gesto justificado é aquele que tem um motivo dramático, seja qual for, para ser realizado. Existem, segundo Lecoq três maneiras diferentes de justificar o gesto: a indicação, a ação e o estado. Que podem ser exemplificadas, consecutivamente, assim: “Levanto um braço para indicar um espaço ou um lugar, para pegar um objeto na estante ou, até, porque sinto em mim alguma coisa que me faz levantá-lo” (2010, p.110).

Em aula, partindo do princípio da “desautomatização”, da mímica, da improvisação e do gesto justificado, a professora Felicia nos pediu para andarmos como se empurrássemos o ar com nosso corpo. Fomos percebendo a densidade, a força, a velocidade que nossos movimentos poderiam tomar. Ao empurrar o ar, imaginei que todo ar no ambiente estava mais denso e pesado, meu principal foco eram meus pés e meu andar, ao movimentar meus braços, percebi que a ação era mais lenta do que o comum.

Depois, em vez de empurrar o ar, empurramos um armário. O gesto se tornou diferente, era preciso pontos de apoio mais específicos. Posicionar a palma das mãos, dobrar joelhos, pegar impulso, apoiar com as costas, empurrar com os pés. Como o armário não está de fato ali, tive que ter uma atenção muito mais precisa ao empurrá-lo, além de trabalhar minha memória e imaginação.

No primeiro exercício, o gesto era justificado por “andar como se empurrasse o ar”, ou seja, ele foi justificado pela própria ação, porém ao andar dessa maneira a própria ação me provocou um estado diferente. Me senti tensa e introvertida. Imagino que quem observasse de fora poderia perceber os diferentes estados entre os atores. No segundo exercício, o gesto de “empurrar um armário” também é justificado pela ação em si e me provocou um estado de urgência e ansiedade. Foi muito interessante como me atentei ao que meu corpo estava fazendo. Percebo agora que a mímica estava me sensibilizando ao gesto dramático, me relacionei com a ação que eu realizava e com o espaço ao meu redor. Jacques Lecoq escreve que:

Qualquer que seja o gesto que o ator realiza, tal gesto se insere numa relação com o espaço que o cerca e faz nascer nele um estado emotivo particular. Uma vez ainda, o espaço do fora se reflete no espaço do dentro. O mundo “imita-se” em mim, e me nomeia! (LECOQ, 2010, p. 110).

Nos exercícios seguintes partimos para a improvisação mais focada na interpretação do ator, até agora o foco era o movimento. A interpretação, segundo Lecoq, é quando, consciente da dimensão teatral, o ator dá um ritmo, uma medida, uma duração, um espaço, uma forma à sua improvisação para o público (2010, p.59).

Ao propor jogos de improviso Jacques Lecoq pede que os atores comecem em silêncio e que evitem falar, pois na maioria das vezes a palavra ignora de onde veio. E o objetivo é entender o que há “debaixo” da palavra (LECOQ, 2010, p.60). Para Lecoq, o trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar os momentos em que a palavra ainda não existe. O antes e o depois. O depois não interessa, é quando não há mais nada a dizer. No antes ainda não falamos, encontramos-nos num estado de pudor, que permite a palavra nascer do silêncio, permite que ela seja mais forte e evita, assim, o discurso explicativo (2010, p.60). Acredito que o “debaixo” a que Lecoq se refere é o porquê e o como se fala.

Do silêncio, de acordo com Lecoq, “só há dois meios de sair: a palavra ou a ação” (2010, p.60).

Em determinado momento, quando o silêncio está pesado demais, o tema se libera e a palavra assume o lugar. Podemos então falar, mas só se for necessário. O outro meio é o da ação: “faço alguma coisa”. No começo, os alunos querem de todas as maneiras agir, provocar situações gratuitamente. Fazendo isso, ignoram completamente os outros atores e não jogam/não interpretam com. Mas o jogo/interpretação só pode estabelecer-se na relação com o outro. É preciso fazê-los entender esse fenômeno essencial: reagir e realçar a proposta que vem do mundo de fora. O mundo interior revela-se por reação ao mundo exterior. (LECOQ, 2010, p.60-61).

Para a improvisação silenciosa, Lecoq propõe o tema “A Espera” que consiste em pessoas no mesmo ambiente esperando algo ou alguma coisa. Elas não se conhecem e um silêncio constrangedor toma a cena (2010, p.62).

Seguindo a proposta de Lecoq, na disciplina “Interpretação e Montagem Teatral”, jogamos com o tema “A Espera”. Eu e meu colega de cena recebemos a seguinte situação para um improviso silencioso: uma pessoa está sentada no



consultório médico aguardando sua consulta. Entra outro paciente. Os dois aguardam.

A cena começou assim: entrei no consultório, havia um paciente aguardando ser chamado. Cumprimentei-o com o olhar e com um aceno de cabeça. Passou algum tempo. Esperamos. Ele espirrou. Olhei para ele com um discreto sorriso como quem diz “Saúde” e ele me retribuiu com um olhar como se dissesse “Obrigado”. Passou algum tempo. Esperamos. Ele espirrou novamente. Olhei com um olhar de cumplicidade: “está tudo bem?”, ele me olhou de volta com certo constrangimento. Poucos segundos e ele espirra novamente. Trocamos olhares. Fico ansiosa. Ele tenta se limpar. Passa mais alguns segundos, ele espirra e pigarreja. Entrego um lenço. Ele se sentindo mal e eu cada vez mais impaciente. Comecei a balançar as pernas, queria que acabasse logo. Passa algum tempo. Ele espirra várias vezes e tosse. Olha para mim e faz gesto pedindo desculpas. Tento disfarçar minha irritação desviando o olhar. Começo a suar e tento limpar o suor da minha testa. A situação estava cada vez mais desesperadora. Ele espirra, tosse, engasga, cospe, coça. Levanto da minha cadeira, e começo a andar pela sala na tentativa de sair de perto de seus espirros que continuavam. Chega um momento em que ele se engasga completamente com seu catarro e eu, não tendo outro jeito, dou pequenas batidas em suas costas. Ele melhora. Volto a sentar em silêncio. Passa o tempo. Ele parou de espirrar. Silêncio. De repente, eu espirro. Ele me olha surpreso e eu fico desesperada. A cena termina. E os colegas que assistiam caem na gargalhada.

O silêncio nos proporcionou vários acontecimentos, não tivemos outra escolha, senão agir. Pois, como afirma Lecoq, na improvisação teatral saímos do silêncio por meio da palavra ou por meio da ação (2010, p.60). Criamos uma situação cênica inspirados numa situação cotidiana. Com ações simples fizemos a cena. Foi essencial eu me relacionar verdadeiramente com meu colega de cena, olhá-lo, esperar, dar o tempo da ação. Pude agir e reagir de acordo com o que acontecia. Posso dizer que estávamos jogando um com o outro. Penso que, se a professora Felicia não tivesse pedido que não falássemos, tudo seria diferente. Acredito que eu tentaria preencher o silêncio falando qualquer coisa que me viesse a mente, mas que não necessariamente ajudaria a desenvolver o improviso. Talvez, tivéssemos perdido os pontos positivos da cena. Facilmente teríamos caído no erro de não “escutar” um ao outro, pois os dois estariam ocupados em tentar preencher a cena com palavras desnecessárias. Novamente, como afirma Lecoq, os alunos

tentam “provocar situações gratuitamente. Fazendo isso, ignoram completamente os outros atores e não jogam/ não interpretam com. Mas o jogo/interpretação só pode estabelecer-se na relação com o outro” (2010, p.60-61). O silêncio obriga a escutar com atenção.

Para Jacques Lecoq (2010), quando se faz a improvisação silenciosa é possível surgir especialmente dois problemas na interpretação dos atores. Primeiro, os alunos podem substituir, por gestos ou caretas, as palavras que não podem dizer e segundo, “muitas vezes eles veem antes ... de ver! Antes de ter visto, eles indicam que veem: é só um simulacro. Fazem o gesto antes mesmo de ter sido encontrada a sensação motora” (2010, p.63).

Em relação a essa cena e a exercícios anteriores que fiz em aula, a professora Felícia me orientou a ter cuidado com caretas e gestos em excesso (especialmente com as mãos) que visavam explicar a situação para o público em vez de vivê-la. Isso ilustra justamente os problemas que Lecoq cita: substituir pelo gesto, ou careta a palavra que não se pode falar e agir antes da sensação motora (2010, p.63).

Na cena, pude observar como a ação e a reação deu ritmo ascendente à situação. Agimos e pausamos em diferentes momentos. Cada vez mais meu colega espirrava, engasgava e assim eu ia reagindo. Lecoq explica que é muito importante encontrar na cena:

Um ritmo, não um andamento. O andamento é geométrico, o ritmo é orgânico. O andamento pode ser definido, enquanto o ritmo é muito difícil de ser apreendido. O ritmo é uma resposta ao elemento vivo. Pode ser uma espera, ou uma ação (LECOQ, 2010, p. 64)

Para melhor entendermos o ritmo, Jacques Lecoq propõe o exercício da “Escala”, que é dinâmico e ascendente, onde é preciso trabalhar todas as nuances, evidenciando os diferentes momentos da progressão dramática (2010, p.66). Nesse exercício, os atores se empenham em fazer um trabalho físico repetitivo como serrar madeira, varrer entre outros. Eles irão ouvir seis sons cada um com uma importância diferente de acordo com o comando de quem orienta (2010, p.67).

Em aula a professora Felícia guiou um exercício parecido com esse. Ele foi assim: Ela nos disse que iríamos lavar um elefante. Enquanto isso ela iria bater seis palmas. A cada palma devíamos ter uma reação diferente, e a reação seria cada vez mais exagerada. Na primeira não iríamos ouvir; a segunda ouviríamos, mas não

teria grande importância. Na terceira, o barulho da palma já interferiria na ação que estávamos fazendo e assim por diante até culminar no limite de nossa reação, que seria sairmos de cena correndo.

Assim começamos o jogo. Eu e meus colegas de cena estávamos lavando um elefante tranquilamente. Felicia bateu uma palma. Todos continuaram a lavar seu elefante normalmente sem prestar atenção ao som. Então, Felicia bateu a segunda palma. Agora escutamos, alguns olharam em volta, mas não pararam de lavar o elefante. Terceira palma. Paramos de lavar o elefante de novo, mas durante um intervalo maior. Eu busquei perceber se o som se repetiria. “De onde vem isso?” pensei. Como nada aconteceu, voltamos a lavar o elefante. Na quarta palma ficamos todos apreensivos. Eu começo a lavar o elefante mais rapidamente. Meu objetivo era terminar logo o serviço e ir embora dali. Na quinta palma, paro de lavar o elefante. Estou muito preocupada. Dou algumas voltas, circulo o elefante e olho ao redor. Ainda não sei de onde vem o barulho, mas desconfio que seja produzido por um animal feroz. Busco me proteger com o corpo do elefante. Na sexta, eu finalmente descubro de onde vem o barulho: é um dinossauro vindo até nós! Eu e meu elefante saímos correndo desesperados de cena.

Nesse exercício, entendemos a ação e a reação. A ação ocorre primeiro, depois a reação. É preciso dar tempo à cena. Interessante como o meu estado, minhas ações e meus gestos foram mudando. Primeiro eu estava tranquila fazendo pequenos círculos com a mão ao lavar o elefante. Conforme as palmas foram aumentando passei gradualmente da tranquilidade ao desespero. Claramente os sons das palmas interfeririam na minha ação (ou melhor, na minha reação): comecei a fazer pausas e olhar ao redor. Os círculos que fazia com as mãos ficaram maiores e mais rápidos na tentativa de acabar logo o trabalho. De lavar o elefante, passei a usá-lo como “escudo” e no final depois de ver a ameaça (o dinossauro) vindo na minha direção, tive que deixar a cena correndo. Interessante notar que as palmas que a professora batia não foram regulares, se fossem deixaria a cena cronométrica e previsível aos atores e ao público. Isso nos ajudou a evidenciar as nuances de nossas reações.

Comentando sobre o exercício da “Escala” Lecoq afirma:

Não só é particularmente útil para compreender a dinâmica de progressão de movimento mas, também, para conhecer, de maneira técnica, os movimentos que a escala impõe. Como a ação se modifica segundo a

importância dos sons? Será que o gesto muda em função da importância que lhe é dada, a partir daquilo que se ouve? Quais relações existem entre ação e reação? Em resposta a essas perguntas, constatamos que a ação deve sempre preceder a reação (LECOQ, 2010, p.67).

Os exercícios que fizemos durante a primeira parte do semestre da disciplina “Interpretação e Montagem Teatral” permitiram a nossa sensibilização corporal por meio da “desautomatização” gestual. Experimentamos a mímica e o movimento singular de cada um. Reinventamos a realidade. Aprendemos ritmo e escala. Mas o silêncio foi espacialmente importante para mim. Calamos a palavra, nasceu o silêncio e do silêncio as ações, os gestos e o improviso. Jogamos verdadeiramente com nossos colegas, olhamos, escutamos e reagimos às ações. Observamos nossos cacoetes e vícios, quisemos agir antes da sensação motora, quisemos explicar ao público a cena com nossos gestos. Descobri essa que é a lei fundamental do teatro, segundo Lecoq:

Do silêncio que nasce o verbo. Paralelamente, (os alunos) vão descobrir que o movimento só pode nascer da imobilidade. O resto não passa de comentário e gesticulação. "Fique quieto, jogue, e o teatro surgirá!": esse poderia ser o nosso lema (LECOQ, 2010, p. 68).

Todos os pontos citados foram base para a criação de *Decadenta* e também foram importantes para o desenvolvimento da comicidade.

## 1.2 As *Storynhas* e a criação de *Decadenta*

Após os exercícios e jogos que fizemos em sala com o objetivo de nos sensibilizar e “desautomatizar” nossos movimentos, chegou o momento de trazermos propostas para a montagem de uma peça teatral.

Em nossa turma de Interpretação e Montagem Teatral, essencialmente, tivemos três propostas de montagem dramática: adaptar contos de terror do autor estadunidense H. P. Lovecraft, adaptar crônicas do cronista brasileiro Luís Fernando Veríssimo ou adaptar algumas histórias do livro *Storynhas* de Rita Lee. Fizemos experimentações com as três possibilidades, entretanto a opção pelo Livro *Storynhas* foi a escolhida pela turma.

Rita Lee, nascida em 1947, famosa cantora e compositora, começou sua carreira como artista em 1963 e faz sucesso até hoje aos seus setenta anos.

Transitou entre diversos gêneros musicais como o tropicalismo, o pop rock e música latina. Influenciou e segue influenciando a música brasileira. Porém, o que nem todos sabem é que Rita Lee também foi bastante popular na rede social *Twitter*. Em 2010, enquanto se recuperava de uma cirurgia, Rita Lee se divertia escrevendo *tweets*, publicação, na época com até 140 caracteres, feitas por usuários do site *Twitter*, sobre variados assuntos: sua vida pessoal, política, novela, sempre no formato de pequenas histórias afiadas, bem humoradas e com a típica linguagem da internet usando abreviações, gírias e neologismos.

Posteriormente, a cantora deixou um pouco de lado a rede social, mas suas publicações resultaram no livro *Storynhas* composto por seus originais “*tweets*” e muito bem ilustrado por Laerte, que é conhecida por seus cartuns, quadrinhos, ilustrações e textos também muito bem humorados e provocativos.

Do livro *Storynhas* criamos a personagem “Daslee, a *decadenta*”. Para nós, “Daslee” faz clara referência a Rita Lee. Como ela mesma escreve em seu livro: “Minha futura autobiografia ã autorizada por mim mesma contará situações *fakes* baseadas em fatos reais” (LEE, 2013, p.1).

Em nossa peça, “Daslee” é uma cantora decadente cujo o sonho é ser famosa e reconhecida como a Rainha do Rock, mas a cantora se vê numa situação de pura decadência.

Era uma vez uma cantora decadente q se apresentava numa churrascaria d quinta na beira da estradinha. Certa noite, voltando à kitinete q dividia c/ suas 5 colegas prostitutas aposentadas, um homem bem vestido se aproximou “quero contratar você p/ cantar na festa de bodas de ouro de um casal VIP” (LEE, 2013, p.9).

Assim nossa trama começa. “Daslee”, sempre em busca de sua ascendência artística, acaba metida em grandes confusões. Ela é presa, morta e ressuscitada várias vezes. Sempre que tem uma tentativa fracassada, uma nova esperança surge. Ela nunca desiste. “E assim foi que a cantora decadente se transformou da noite p/ o dia na *crooner fashion* DasLee” (LEE, 2013, p.11). A cantora passa por jantares VIPs, pelo Rock In Rio, pelo Grammy e até pelo céu. Ela conhece figuras como “Dom Malufone”, um mafioso, “Clara”, uma *dragqueen* invejosa, e uma médium que incorpora espírito de madame Coco Chanel.

Nosso colega de turma Medro Pesquisa trouxe a proposta do livro *Storynhas* e uma sugestão de roteiro. Ele selecionou algumas histórias e as ordenou de forma que elas tivessem continuidade e dessa forma construiu a trajetória de “Daslee”.

A partir da proposição de Medro, a professora Felicia pediu que a cada aula improvisássemos uma das histórias escolhidas. Para isso, a turma se dividia em dois ou três grupos. Cada grupo improvisava à sua maneira a mesma história que os outros e apresentava para a turma. Depois a Felicia nos orientava e juntos escolhíamos os melhores momentos de cada cena e criávamos uma nova cena correspondente à história escolhida no dia.

Cada grupo combinava rapidamente alguns pontos principais da história e seguia para o improviso. Orientados pelos estudos anteriores da pedagogia de Lecoq buscamos reproduzir em nossos corpos e em nossa movimentação, as histórias. Essa forma de criação, para mim, funcionou muito bem, pois já estávamos acostumados a improvisar situações a partir de um tema, como o do consultório descrito anteriormente.

Inicialmente no improviso não usamos objetos, nem figurino. Então surgiram, frequentemente, objetos criados com nossos corpos. Por exemplo, uma cama de pessoas, estátuas em uma mansão, as grades de uma prisão e até mesmo uma bicicleta humana que fez muito sucesso nas apresentações.

Usar nossos corpos como cenário é uma grande virtude, para mim, da peça. Acredito que essa seja uma das muitas maneiras de representar a realidade em nossos corpos como orienta Lecoq: “Uma vez ainda, o espaço do fora se reflete no espaço do dentro. O mundo “imita-se” em mim” (LECOQ, 2010, p.110). Além disso, no próximo capítulo, vamos entender que transformar nossos corpos em “coisa” proporcionou comicidade à cena.

Acredito ser interessante perceber que nas cenas de *Decadenta* nossa base fundamental de interpretação são as ações e os movimentos. A fala, por mais que também seja importante, em minha opinião, reforça a movimentação na cena. Acredito que isso se deva ao fato de que nossas primeiras improvisações em aula foram silenciosas, dando espaço para a palavra nascer depois, quando necessária. Também vejo esse ponto como uma virtude de nossa criação. Afinal, segundo Lecoq, é “do silêncio que nasce o verbo” (2010, p.68).

As imagens do livro orientaram os figurinos e algumas formas que os atores compõe em cena. A seguir inseri fotos para observarmos as nossas inspirações:



FIGURA 01 – *Decadenta - Cena Início*  
Fotografia - Carol Dias - Dezembro 2016 - Sesc Paulo Autran

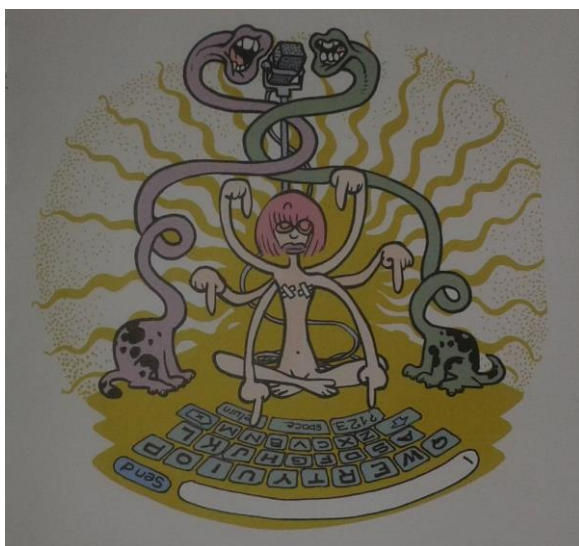


FIGURA 02 – *A dupla de los 2*  
Fonte: Laerte - Storynhas (2013)



FIGURA 03 – *Decadenta – Cena Rock In Rio -*

Fotografia - Carol Dias - Dezembro 2016 - Sesc Paulo Autran

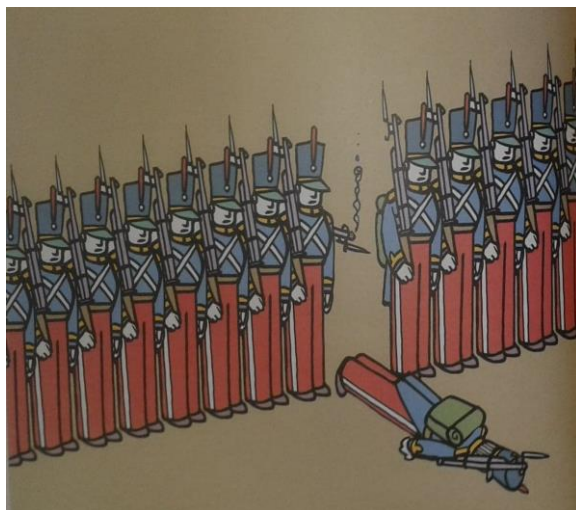


FIGURA 04 – Nem morto  
Fonte: Laerte - Storynhas (2013)

Outra inspiração para a criação de “Daslee” foi a personagem “Rê Bordosa” do cartunista brasileiro Angeli. Rê Bordosa é uma velha *junkie*, “Porra Louca” que, em minha percepção, tudo tem a ver com “Daslee”. Rita Lee, em uma entrevista declara: “Eu quero crer que “Rê Bordosa” sou eu. Eu sempre achei que Angeli se baseou na minha vida, na minha *santa* vida. E eu considero a minha biografia”.

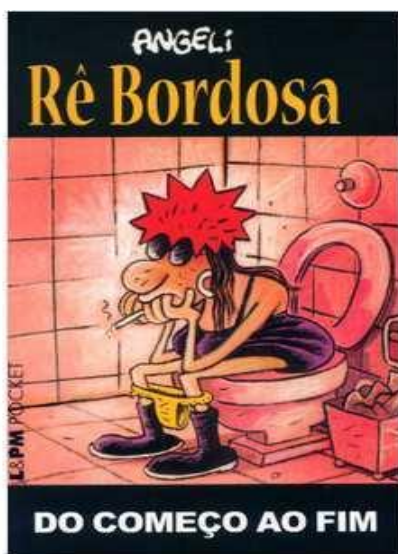


FIGURA 05 - Rê Bordosa  
Fonte – Angeli - *Do Começo Ao Fim* (2006)

Durante a criação das cenas decidimos que iríamos revezar a interpretação de “Daslee”. Acredito que pela criação coletiva fomos levados a essa ideia de revezamento. Dessa forma, todos, ou quase todos os alunos, interpretaram “Daslee”



em algum momento da peça. Acredito ser interessante essa característica, pois todos nós éramos, a sua própria maneira, a personagem “Daslee”. Tivemos, então, a oportunidade de abordar várias facetas de “Daslee”. Isso, para mim, potencializou a narrativa da peça e sua comicidade. Entendo que as várias “Daslee” proporcionaram diferentes maneiras de vermos uma personagem.

Percebo que em *Decadenta* existe uma dinâmica bem definida de coro e protagonista. Enquanto, a protagonista “Daslee” é interpretada por um dos atores ou por uma das atrizes, as outras pessoas constituem o coro e os outros personagens. Uma das principais contribuições do coro em *Decadenta*, em minha visão, são as suas ações e reações e também sua função como cenário.

Na escola de Lecoq, é abordado o tema do coro e do herói trágico, porém, o diretor propõe aos seus alunos reinventarem a tragédia antiga, assim, eles não seguem exatamente como eram todos os supostos códigos da abordagem histórica da tragédia antiga (2010, p.191). Nós, quando abordamos o coro, também não seguimos todos os códigos, até mesmo porque trabalhamos fora do território da tragédia, trabalhamos com o cômico. Assim, reinventamos o coro conforme nossa própria necessidade. Entretanto, utilizamos alguns fundamentos do coro de Lecoq como inspiração para o nosso coro.

Nas aulas da disciplina “Interpretação e Montagem Teatral” fizemos alguns exercícios que desenvolvem a relação entre coro e protagonista. Percebo que alguns desses exercícios têm relação com os exercícios que Lecoq desenvolve em sua escola. Descreverei, a seguir, um exercício de Lecoq que foca trabalhar as reações do coro em relação a um acontecimento:

Lecoq escreve que os alunos devem formar um grupo. Esse grupo “recebe a instrução de fazer o público entender o que ele está vendo unicamente por suas reações a um evento: um jogo de futebol, um filme, uma tourada...” (LECOQ, 2010, p.195).

Em aula, fazemos esse exercício com as mesmas instruções. Para isso, a turma se dividiu em grupos. O grupo em que eu estava tinha cinco pessoas, decidimos que estaríamos assistindo a uma partida de futebol. Algumas pessoas do grupo estavam sentadas, outras em pé, todas dirigindo o olhar para um mesmo ponto. Primeiramente, o público observa o grupo que está atento. Aos poucos, todos no grupo vão demonstrando certa empolgação, sorrisos vão aparecendo, as pessoas que estavam sentadas quase levantam. Começam a fazer alguns sons se

preparando para gritar e... “murcham”, quem estava levantando, senta. Todos voltam ficar sérios e concentrados. Alguns resmungam e reclamam. O resto da turma que assiste ao exercício percebe que o grupo está vendo uma partida de um jogo (provavelmente futebol) e que o time para qual o grupo está torcendo deve ter chegado próximo a marcar um gol, mas falhou. O grupo, ainda com os olhares focados todos no mesmo ponto, volta a demonstrar empolgação, começam a murmurar, os sorrisos aparecem novamente, e “gol”! Os que estavam sentados, levantam. Comemoram juntos, se abraçam e pulam. O público observa apenas uma pessoa do grupo que está decepcionada e que em seguida sai de cena. Então, quem assiste à cena conclui que o time para qual o grupo estava torcendo marcou um gol e deve ter ganhado a partida. A pessoa que saiu frustrada provavelmente torcia para o time adversário.

Assim, pelas reações do grupo, o público, constituído no caso por nossa turma, pôde compreender a situação que o grupo se propôs a representar. Esse exercício é um exemplo de vários exercícios que realizamos e que posteriormente nos ajudaram a criar o coro de *Decadenta*.

Segundo Lecoq, durante a experiência de coro e protagonista os alunos “descobrem o que verdadeiramente significa “estarem ligados”, ao mesmo tempo juntos e num espaço” (2010, p.191). Associa a esse princípio o coro de *Decadenta*. Enquanto uma “Daslee” se destaca, as outras “Daslee”s que compõem o coro formam uma unidade cênica, “respiram juntas”, estão juntas em uma ação com um mesmo objetivo, porém isso não significa que cada uma não tenha sua peculiaridade e é isso que eu acredito que faz com que o nosso coro seja interessante para o público. Por exemplo, no início de *Decadenta*, temos o coro das prostitutas aposentadas. Elas todas dançam funk juntas, mas cada uma de seu jeito. Quando um mensageiro entra em cena para fazer um importante convite a “Daslee”, todas as prostitutas ficam ouvindo curiosas e invejosas a fala do mensageiro e eu, por exemplo, enquanto faço isso sempre estou mascando um chiclete e movimentando o quadril, essa é uma ação individual que compõe o todo. Então, penso que dentro da homogeneidade temos uma heterogeneidade.

Na experiência de tragédia de Lecoq, o coro não improvisa, ele precisa de um texto predeterminado e ele é reativo, ou seja, não age, apenas reage (2010, p.194-198). Nosso coro cômico em *Decadenta*, por sua vez, improvisou ações e falas durante a criação da peça, porém o mais importante, a meu ver, é o fato de que o

coro de *Decadenta* não só reage, como também age. Para mim, isso potencializa a dinâmica da peça e fortalece sua comicidade. Para exemplificar, podemos observar uma das cenas de “Daslee”:

Depois de ter sido descoberta por uma caçadora de talentos, o coro faz em “Daslee” uma cirurgia plástica para deixá-la digna de ser famosa. Terminada a cirurgia, “Daslee” tem um breve momento de glória se apresentando em um show. O coro se emociona com sua beleza e com a voz, em seguida o coro dança uma coreografia junto a ela. Porém, logo depois, “Daslee” é abordada por um coro de jornalistas vorazes que a “engolem” e depois a “cospem” para fora do grupo. Nessa hora, troca-se a atriz que fazia a “Daslee” por um ator que a interpretará. Quando a cantora é cuspidada, vemos uma “Daslee” feia e masculina. O coro reage com vaias e nojo. “Daslee” volta à decadência.

Nessa cena observamos a importância da ação e da reação do coro na dramaturgia, pois sem o coro, “Daslee” não poderia estar nem em ascendência, nem em decadência. Para mim, é o coro que constrói a jornada de “Daslee”.

Acredito que a força do nosso coro foi potencializada por algumas escolhas estéticas. Nosso figurino e nossa maquiagem formam uma unidade multi colorida junto com as formas corporais que nós criamos, porém o mais importante, a meu ver, são as perucas vermelhas.

Felicia sugeriu que todos nós usássemos perucas vermelhas Chanel fazendo referência ao conhecido cabelo de Rita Lee. Para mim, essa proposição foi muito feliz no sentido de que ao estarmos todos com a mesma peruca, além de ser visualmente interessante e chamativo, nos deu unidade e possibilidade de revezarmos o papel de “Daslee”. Acredito que o uso das perucas também foi importante para reforçar as formas do movimento que o coro criava em cena.

Tudo que trabalhamos no início do semestre, na disciplina de Interpretação e Montagem Teatral com a professora Felicia, nos deu fundamentos que possibilitaram a criação da peça *Decadenta* e a criação da trajetória que a personagem “Daslee” percorre. No próximo capítulo, veremos que muitas de nossas escolhas são voltadas para a comicidade. Identificarei em *Decadenta* alguns fenômenos cômicos que considero importantes como: a caricatura, os personagens “tipos”, as paródias, a ironia, a comicidade dentro da linguagem e a palhaçaria.

## Capítulo II – A COMICIDADE EM *DECADENTA*.

### 2.1 O Riso?

Tenho desenvolvido diversas cenas cômicas durante o curso de bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, porém, em geral, construo cenas e personagens, em grande parte, intuitivamente. Elaborar o Trabalho de Conclusão de Curso, que escrevo agora, me deu oportunidade de refletir técnica e teoricamente sobre minhas criações artísticas. Me pergunto, então, do que rimos? Quais são os mecanismos, técnicas ou artifícios que provocam o riso? E por que rimos?

Para refletir sobre a comicidade escolhi abordá-la, fundamentalmente, através da perspectiva do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) em seu livro *O Riso, ensaio sobre a significação do cômico* (1987). Para mim, em sua obra, Bergson apresenta conceitos bastante claros sobre o cômico de modo que consigo identificar na vida e no teatro, os princípios do riso propostos por ele.

Bergson foi, além de filósofo, diplomata, publicou diversas obras consagradas, chegando a ganhar um prêmio Nobel da literatura em 1927. No livro *O Riso* (1987), Bergson se pergunta o que é o riso e por que rimos? Por que determinada situação é cômica e outra não?

Na tentativa de responder tais questões, o filósofo se propõe a analisar o riso. Ele pretende em sua análise determinar os processos de fabricação do risível e, ao mesmo tempo, procurar saber qual é a intenção da sociedade quando ri (1987, p. 105). Bergson, acredita que os métodos de fabricação do cômico são variações sobre um mesmo tema mais geral da natureza. Partindo desse princípio, o filósofo propõe uma definição geral do cômico e algumas regras essenciais para sua construção (1987, p.7-9).

Porém, acredito que mesmo quando Bergson propõe regras essenciais para que o riso aconteça, é importante notar que, ao analisar o risível, Bergson não pretende encerrar a comicidade numa jaula e declarar: “é assim que se faz!”, mas ele propõe identificar seus princípios e suas variações que ocorrem numa gradação muito mais maleável que uma definição teórica (1987, p.11). Bergson esclarece:

Nosso pretexto para focar o problema é que não pretendemos encerrar numa definição a fantasia cômica. Vemos nela, antes de tudo, algo vivo. Por mais trivial que seja, tratá-la-emos com o respeito que se deve à vida (BERGSON, 1987, p.11).

Em outras palavras, não acredito que exista um conceito fixo sobre o que é o riso ou sobre o porquê rimos, pois entendo que o riso pode variar dentro de seu contexto e também acredito que ele possa ser analisado sob diferentes pontos de vista. Tendo isso em mente, vamos analisar o riso sob a ótica de Bergson.

Para Bergson, o riso é provocado de acordo com uma junção de fatores específicos. Observo que os princípios mais fundamentais em sua teoria são: a presença de humanidade no alvo do riso, o distanciamento afetivo de quem ri sob o motivo do riso, um grupo social que ri e a rigidez mecânica do alvo do riso diante da maleabilidade da vida (1987).

Primeiramente, para ser possível a comicidade é preciso humanidade, pois Bergson acredita que é necessário que nos identifiquemos de alguma forma com o que rimos. Por exemplo, é incomum, segundo o filósofo, que se ria de uma paisagem, pois ela é impessoal, mas se adicionamos um elemento humano, como por exemplo, pés de meia em seus galhos talvez ela possa se tornar passível de riso.

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. [...] Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu (BERGSON, 1987, p.12)

Em *Decadenta* sempre estamos narrando a vida de “Daslee, a decadenta”. Acredito que o público possa se identificar de alguma forma com “Daslee” e reconhecer em sua própria vida, certas situações propostas na peça. Aí está o elemento humano.

Entretanto, apenas ser humano, não é suficiente para ser cômico. Segundo Bergson (1987), também é preciso certa distância afetiva ou insensibilidade da parte de quem ri em relação ao motivo do riso. Mesmo que essa insensibilidade seja momentânea, pois a comicidade se destina à inteligência, uma vez que, se observamos com emoção ou compaixão não seremos capazes de rir. Dessa forma, segundo Bergson, a insensibilidade e a indiferença acompanham o riso, para o autor:

O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar por exemplo, que não possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (BERGSON, 1987, p.12).

A terceira condição para o riso acontecer é a necessidade de um grupo. Para Bergson, é muito difícil rir sentindo-se isolado. Também podemos observar que certas piadas ou situações apenas são cômicas para um determinado grupo e, se você não faz parte dele, talvez não ria.

Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de um eco. [...] O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou numa mesa de bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. [...] Por mais franco que se suponha o riso, ele oculta uma segunda intenção de acordo, diria eu quase de cumplicidade, com os outros galhofeiros, reais ou imaginários. Já se observou inúmeras vezes que o riso do espectador, no teatro, é tanto maior quanto mais cheia esteja a sala (BERGSON, 1987, p.13).

De fato, pudemos observar em nossas apresentações o efeito do riso em um grupo. Quanto mais estava cheio o teatro, mais o público parecia estar inclinado a rir. Em minha visão, em 2017 quando apresentamos no teatro do Sesc Gama, onde havia menos público, as pessoas se mostraram mais tímidas, mas em Julho de 2017 quando apresentamos no Teatro Carlos Gomes em Blumenau, onde havia maior quantidade de pessoas, elas se tornaram mais extrovertidas.

A última condição para provocar-se o riso, ainda de acordo com o filósofo (1987), é a rigidez mecânica. Quando algo ou alguém não é capaz de se transformar para se adaptar à sociedade (por isso o riso precisa de um grupo), pode se tornar motivo de riso. Por exemplo, imaginemos uma pessoa que caminha ao mesmo tempo que lê um livro e que acaba por tropeçar em uma pedra e cair. Essa cena pode ser cômica, pois observamos alguém que, devido à sua distração (ou rigidez), não pôde desviar-se de uma pedra. Entretanto, é interessante salientar que existem diversas maneiras da rigidez se manifestar. Ela pode ser física, pode ser de caráter, pode ser na linguagem e entre outras maneiras.

Acredito que em *Decadenta*, podemos observar certa rigidez no caráter da personagem “Daslee”. Penso dessa maneira, pois entendo que “Daslee” está presa num ciclo vicioso de fracasso devido a suas atitudes rígidas perante a vida. Seu desejo é ser famosa e reconhecida a qualquer preço, mas ela não consegue cantar de forma afinada, por exemplo. No meu entendimento, “Daslee” tenta alcançar um resultado diferente, mas sem mudar sua atitude, o que faz seu objetivo ser

impossível. Entretanto, ela não parece perceber esse empecilho e, por sua ingenuidade, ela se torna uma personagem ainda mais cômica.

Veremos no próximo tópico elementos da comicidade e efeitos cômicos mais específicos presentes em *Decadenta*. Por exemplo, os personagens “tipo”, a caricatura e a comicidade na linguagem.

## **2.2 Elementos da comicidade em *Decadenta***

Como vimos, para Bergson (1987), o riso provém de variações do mesmo tema geral da natureza: a rigidez humana diante da maleabilidade da vida. No teatro, a comédia usa diversas variações desse tema e a partir deles gera efeitos cômicos. Podemos encontrar diversos exemplos cômicos no teatro, pois, de acordo com Bergson, o teatro é uma amplificação e simplificação da vida e por isso exemplos de situações cômicas são tão bons nele (1987, p.41). Entendo que, no teatro, a comédia transpõe a vida para os palcos. Como se nos olhássemos no espelho, nos identificamos com aquelas situações e personagens.

Bergson (1987) afirma que, com o tempo, todos nós desenvolvemos certas atitudes rígidas, sejam elas de caráter físico ou não. Daí nascem, por exemplo, os nossos cacoetes, os vícios e as teimosias que podem ser muito cômicos dependendo do contexto. Para Bergson: “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo” (p.23). Ele cita um exemplo de um orador, que discursando sobre um assunto, gesticula exageradamente e repete sempre os mesmos gestos. Fazendo isso, ele desvia atenção dos seus ouvintes para sua atitude física e assim faz com que não se preste mais atenção em seu discurso; nesse momento você poderá achar risível tal situação, pois tem diante de você um mecanismo que funciona automaticamente (p.24-25). De acordo com Bergson: “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral” (p.33).

Bergson (1987) assinala que quando um ser humano lembra, a quem o observa, algo mecânico, ou seja, uma coisa, ainda que momentaneamente, ele se torna passível de riso. Em *Decadenta*, podemos observar algumas manifestações cômicas desse tipo, começando por nosso cenário, que é totalmente composto pelos nossos corpos. A partir de nossas figuras criamos uma bicicleta, uma floresta

sombria, uma mansão repleta de estátuas, uma cama, um armário, entre outros objetos.



FIGURA 06 - “Daslee” deitada na cama  
Fotografia – Carol Dias – Sesc Paulo Autran –  
Dez 2016



FIGURA 07 – “Daslee” andando de bicicleta  
Fotografia – Carol Dias – Sesc Paulo Autran –  
Dez 2016

Percebo que em nossas apresentações, essas formas criadas fizeram muito sucesso com o público que caía na gargalhada quando via “Daslee” fugindo da polícia numa bicicleta humana, ou então, quando “Daslee” vai até uma mansão de uma família rica e encontra estátuas em posições ridículas fazendo referência às clássicas esculturas gregas, e não acaba por aí, quando “Daslee” passa por essas estátuas, elas “xingam” a cantora de *Decadenta*, “quenga”, “horrorosa” e “masculina”.

A cena de “Daslee” na mansão, além do “humano como coisa”, também apresenta outros elementos cômicos, por exemplo, a caricatura. Como foi dito, Bergson (1987) acredita que com o tempo todos nós desenvolvemos certos automatismos, hábitos adquiridos, cacoetes, postura física, até mesmo traços da personalidade podem estar rígidos dentro de nós de alguma forma. Segundo Bergson, esses traços podem ser cômicos quando transportados para a fisionomia e para as atitudes de um personagem e então podemos obter um efeito cômico que é a caricatura:

Automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado, são os traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso. Mas esse efeito ganha em intensidade quando podemos atribuir a esses caracteres uma causa profunda, e relacioná-los a certo desvio fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples. Teremos então compreendido a comicidade da caricatura (BERGSON, 1987, p.22).



Entendo que, para Bergson (1987), a caricatura no teatro consiste em ampliar certos traços de um personagem enfatizando seus defeitos ou qualidades a ponto de deformá-los. Se o personagem andar desengonçadamente ou se for muito vaidoso, por exemplo, o caricaturista chamará atenção do público realçando essas características e simplificando-as de forma que o personagem pareça estar cristalizado em sua forma.

Também é interessante pensar que, de acordo com Bergson (1987), mais cômico será quando uma característica física refletir diretamente a moral de uma personagem. Por exemplo, em *Decadenta*, quando “Daslee” vai ao “Rock in Rio” ela entra no camarim dos famosos. Lá encontra diversas figuras que passam de um lado para o outro sem notá-la. Essas figuras eram interpretadas pelo coro. Nessa cena, eu andava na ponta dos pés, com o corpo um pouco tenso, esterno projetado para frente, queixo levantado, nariz empinado e com uma “careta” esnobe. A meu ver, esse é um exemplo de caricatura, onde representamos um estereótipo de “famosos ricos e arrogantes”. Nesse caso, podemos dizer que a caricatura trabalha com personagens simplificados, ou seja, eles não possuem grande “psicologização”, poderíamos defini-los com alguns simples adjetivos: ricos e esnobes.

Dentro da caricatura poderemos encontrar a careta. Para Bergson (1987), a careta é uma expressão ridícula do rosto que é rígida e expressa exatamente aquilo que ela parece expressar e, às vezes, ela pode materializar alguma característica moral do personagem (p.21-22). Em *Decadenta*, interpretei “Daslee” no coro, onde eu estava sempre agindo e reagindo aos acontecimentos da cena, tanto com meu corpo inteiro, quanto com caretas. Interpretando “Daslee palhaça” e a “Daslee médium” também usei caretas e o corpo como uma caricatura.

No tópico seguinte discorrerei sobre as personagens que interpretei mais especificamente, entretanto, antes gostaria de retomar a ideia de que para Bergson (1987) a vida é uma rica fonte de inspiração para o teatro e a comédia seria sua amplificação e simplificação. Segundo o autor: “existem cenas da vida real que são tão próximas da alta comédia que o teatro poderia valer-se delas sem lhes trocar uma palavra” (p.73). Seguindo esse pensamento, Bergson afirma que os personagens cômicos podem representar “tipos”, ou seja, eles possuem determinadas características que lembram “tipos” de pessoas que existem na vida real. Normalmente é possível, segundo o autor, definir um personagem “tipo” com um adjetivo, por exemplo, o Avarento, o Misanthropo, o Jogador, a *Decadenta*. São

personagens simplificados e “caricaturizados”, mas que poderíamos reconhecer no nosso cotidiano. Esses personagens, para Bergson (1987), assinalam semelhanças com a vida real e têm por alvo expor tipos diante de nós (p.85).

Entendo que Bergson acredita que no personagem “tipo” é seu caráter que estará em foco (por isso podem ser definidos por adjetivos). O caráter do personagem será amplificado e enrijecido - lembrando que já foi dito anteriormente que a rigidez é recorrente na comicidade – e por esse motivo entendo que o personagem “tipo” é como uma caricatura. Segundo Bergson:

Em certo sentido, poder-se-ia dizer que todo caráter é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de já feito em nossa pessoa, e que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. Será aquilo pelo que nos repetimos. E será também, por conseguinte, aquilo pelo que outros nos poderão imitar. O personagem cômico é um tipo (p.78).

Bergson afirma que independente da característica específica do caráter do personagem o que importa é se ele se adapta ou não dentro da sociedade. O riso vem quando ele é inflexível ou rígido. E assim, o riso poderia expor sua rigidez para a sociedade. Em outras palavras, os defeitos e qualidades do personagem são risíveis pela sua insociabilidade (1987, p.74).

Os “tipos” vêm se repetindo por muitos séculos, No livro *Elogio da Bobagem* (2005), a atriz, diretora de teatro e especialista em circo Alice Viveiros escreve que os mesmos “tipos” podem ser encontrados em diferentes épocas em diferentes locais. Segundo ela, a arte da comicidade parece seguir uma linha contínua. As piadas e os personagens cômicos atravessam os séculos, sempre mantendo uma relação direta com seus antepassados (p.42). A diretora afirma que o humor da antiguidade não é tão diferente do que podemos encontrar aqui no Brasil hoje em dia:

Personagens estúpidos, maridos traídos, velhos babões, avaros e fanfarrões são engraçados, hoje, como há 5 mil anos atrás. A comédia trabalha com mitos e estereótipos óbvios, aparentemente simples, mas que habitam as profundezas do nosso inconsciente desde tempos imemoriais. A arte consiste em captar a essência dos tipos conseguindo, a cada vez, renovar-lhes o frescor e a comicidade (2005, p. 42).

De acordo com Viveiros (2005), podemos observar o mesmo “velho babão” na Farsa Atelana (teatro popular típico da cidade de Atela, na Campânia no século II

antes de cristo) e na *Commedia dell'arte* (teatro popular na Itália no século XV). Na primeira encontramos o “Pappus” e na segunda encontramos “Pantaleão” ou “Pantalone”.

De acordo com o comediante e dramaturgo Dario Fo (2004), a *Commedia dell'arte*, foi um teatro popular apresentado por atores profissionais nas praças públicas da Itália. A peça era uma combinação de diálogos e ações que eram improvisados a partir de temas e situações essenciais, ao mesmo tempo que os cômicos possuíam uma bagagem interminável de *gags*, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória facilitando a improvisação, habilidade que era adquirida através de anos de prática. A trama da *Commedia dell'arte* era baseada em intrigas entre patrões e criados e sempre tinham presentes os mesmo personagens característicos, como por exemplo: “Arlecchino”, “Brighella”, “Capitano”, “Dottore” e “Pantalone”.

Em *Decadenta* podemos observar certa semelhança entre “Dom Malufone” e “Pantaleão”, pois acredito que “Malufone” seja um “babão”, como escreve Alice Viveiros, pois ele é tarado por “Daslee”, porém o mais importante é que ele é um patrão rico e avaro, assim como “Pantaleão”.

Em sua luxuosa mansão, “Dom Malufone” pretende dar uma festa VIP e contrata “Daslee” para cantar, porém, quando ela vai à sua casa ele revela que quer apenas sexo e paga por ele, mas só após tentar barganhar. Depois do serviço realizado, “Malufone” expulsa “Daslee” e chama a polícia alegando que a Decadenta roubou o vestido de sua mãe. Mas, na verdade, o público vê que é apenas um vestido velho caindo aos pedaços, uma mesquinha de “Malufone”.

A meu ver, “Dom Malufone” é um personagem que pode ser definido não só como um tipo de patrão rico, mas também como um grande mafioso, “que é procurado dentre nove de sete países”, como é dito em *Decadenta*. Entendo que “Dom Malufone” faz alusão às figuras de Dom Corleone e Paulo Maluf. Ele seria uma mistura caricaturizada entre o famoso personagem do filme “Poderoso Chefão” e o conhecido político brasileiro condenado à prisão por lavagem de dinheiro e recebimento de propina. Entendo, então, que o “tipo” que “Dom Malufone” representa é o de “político rico e corrupto” um tipo, infelizmente, muito recorrente no Brasil atual, assim como foram os ricos patrões burgueses do século XV na Itália. Retomamos, então, o que escreve Viveiros: “o humor da antiguidade não é tão diferente do que podemos encontrar aqui no Brasil hoje em dia” (2005, p.42).

De acordo com Lecoq (2010), na *Commedia dell'arte*, vemos invariavelmente situações cômicas entre patrões e criados e as suas trapaças. Em *Decadenta* podemos observar a exploração de “Malufone” sobre a decadente “Daslee” (O mafioso, além de “cliente”, também é seu produtor, arranjando shows duvidosos para “Daslee”). Segundo Lecoq (2010), “a *Commedia dell'arte* está em todos os lugares, em todos os tempos, enquanto houver patrões e servidores indispensáveis a seu jogo” (p.178).

Para Lecoq a *Commedia dell'arte* é a comédia humana que retrata os conflitos comuns a toda humanidade:

Estão em jogo as grandes trapaças da natureza humana: fazer acreditar, iludir, aproveitar de tudo; os desejos são urgentes; os personagens, em estado de "sobrevivência". Na *Commedia dell'arte*, todo mundo é ingênuo e esperto; a fome, o amor, o dinheiro animam os personagens [...]. Rapidamente, os personagens, levados por suas bobagens, encontram-se presos em suas próprias intrigas. O fenômeno, levado ao extremo, caracteriza a comédia humana e evidencia o fundo trágico que traz dentro de si (LECOQ, 2010, p.168).

Percebo que em *Decadenta* encontramos situações semelhantes. “Daslee” movida ao mesmo tempo por seu desejo ingênuo de ser famosa e por sua vaidade fica presa (às vezes literalmente) em suas próprias armadilhas e na dos outros. Penso que é interessante quando Lecoq (2010) escreve que a comédia humana evidencia um fundo trágico que ela traz dentro de si, pois se observássemos “Daslee” por outro ângulo acredito que talvez nos comovêssemos ou sentíssemos pena de suas desventuras.

Na verdade, hoje, depois de terminadas as apresentações de *Decadenta*, penso em nossa peça como uma grande caricatura do ser humano, mais especificamente do meio artístico. Poderíamos começar observando nosso próprio curso de artes cênicas na Universidade de Brasília. Quantos alunos ou professores não estão iludidos com suas próprias vaidades artísticas? Encontro algumas pessoas que estão mais interessadas em “lantejoulas” do que estudar o teatro pensando que em algum momento serão descobertas por algum olheiro de “Hollywood” ou da “Rede Globo” e tudo se resolverá. Por vezes, ao ingressar um curso de teatro, podemos esquecer do que nosso objetivo inicial era fazer teatro e não conseguir *status*.

Assim, acredito que “Daslee” possa representar um “tipo” de personagem que seria uma artista ingênua e sonhadora, mas que esqueceu o sentido de sua profissão. Um tipo que, como artista, eu poderia estar sendo sem perceber. Como nós podemos ser ridículos e ingênuos!

Bergson (1987) afirma que é cômico quando a forma se impõe ao fundo (ou à essência). Podemos encontrar na comédia, então, a ridicularização das profissões. Nesse efeito cômico o profissional deixa de se importar com o fundamento de sua profissão e se dedica a sua forma. Segundo Bergson:

Na comédia falam o advogado, o juiz, o médico, como se saúde e justiça fossem coisas secundárias, [...] Desse modo, o meio se impõe ao fim, a forma ao fundo, e não mais a profissão é feita para o público, mas o público para a profissão. A preocupação constante com a forma e a aplicação maquinal das regras criam aqui uma espécie de automatismo profissional (1987, p.34).

Para mim, “Daslee” como cantora também está presa ao seu automatismo profissional. O que importa para “Daslee” é ela cantando e não o que o público ouve, dessa maneira, ela não percebe sua voz desafinada. Assim como nós, artistas, por vezes, podemos construir uma peça teatral (que julgamos ótima) e ao mesmo tempo esquecer do realmente importa... o público. Por esse motivo, defendo que “Daslee” representa um “tipo” comum ou estereótipo da classe artística.

No tópico a seguir pretendo analisar a caricatura e alguns outros elementos cômicos presentes mais especificamente nas personagens que interpretei em *Decadenta*: a “Daslee Palhaça” e a “Daslee Médium”.

### **2.3 “Daslees”: palhaça, música e médium.**

Em *Decadenta*, a cena do circo, onde interpreto uma palhaça, começa assim: “Daslee” acaba de ser rejeitada e expulsa do “Rock In Rio”. “Clara”, uma *dragqueen* invejosa aparece e despeja um pó brilhante em “Daslee”, que está deitada no chão chorando. *Black-out*.

Uma palhaça entra em cena iluminada apenas por uma luz de celular em seu rosto e carregando um violão nas costas. De repente, a palhaça tropeça em algo. É “Daslee”, que está dormindo no chão. A palhaça examina “Daslee” atentamente. Pede silêncio ao público que assiste e decide pegar seu violão que está dentro de

uma capa. A luz do palco acende. A palhaça começa abrir o zíper da capa, mas com cuidado para não acordar “Daslee” antes da hora. O zíper trava! A palhaça luta para abri-lo. “Daslee” ameaça acordar. E a palhaça consegue finalmente abrir o zíper até o final. Respira fundo e da capa sai um pequeno violão brinquedo que é afinado por ela. Então, a palhaça toca “Lucy In The Sky With Dyamonds” dos Beatles, porém o som que sai de seu violão é de uma banda inteira. “Daslee” acorda desorientada. A palhaça se despede e sai, outras figuras circenses entram em cena.

Logo início da cena podemos observar a caricatura, pois a palhaça entra em cena caminhando e olhando fixamente a tela do celular, fazendo caretas estúpidas hipnotizada pela luz. Nessa parte da cena podemos associar a caricatura às pessoas que exageram no quesito vício em celular, internet, redes sociais (ou mais recentemente nas “*fakenews*”). Enfim, a palhaça, por estar com o olhar vidrado na tela, acaba por tropeçar em “Daslee”. Nesse momento podemos identificar a presença da rigidez diante da maleabilidade da vida de que escreve Bergson (1987). A palhaça, ao invés de se adaptar a situação do escuro (*black-out*) e utilizar a luz do celular para iluminar o caminho acaba por tropeçar.

Segundo Lecoq (2010) o palhaço é um ser ingênuo e possui uma lógica própria, que poderia ser absurda sob o ponto de vista de outros. Na cena, a palhaça ingenuamente fica admirada com a figura que está deitada (“Daslee”) e resolve acordá-la, mas com uma música, porém antes é preciso fazer muito silêncio.

Philippe Gaulier (2016), ex-professor na Escola de Teatro Internacional de Jacques Lecoq e criador da sua própria escola de teatro, escreve sobre a arte da palhaçaria ou sobre o “*clown*”. Para ele, o palhaço é um ser livre, idiota, vulnerável, inadequado e ingênuo, pois olha sempre o mundo como se fosse a primeira vez. Segundo Gaulier, o prazer de falar e fazer besteiras são alimentos para o palhaço. É um prazer como o de uma criança a brincar (2016).

Na cena do circo, a palhaça parece estar muito entusiasmada em tocar uma música para “Daslee”. Mas, claro, antes ela se atrapalha completamente com algo que deveria ser simples: abrir um zíper. O deslocar do zíper é acompanhado pelo som de um violino desafinado e ele trava e anda, anda e trava. Até a palhaça não conseguir mais abrir e quanto mais força faz, mais parece que não irá conseguir. Seu rosto fica vermelho e suas bochechas infladas, parece que sua cabeça vai explodir até que.... o zíper abre de uma vez fazendo um barulho muito alto. Primeiro a palhaça fica desesperada, mas quando vê que “Daslee” não acordou se vangloria

de seu trabalho “bem feito”. Observamos então, quão grande é sua bobagem e como a palhaça faz o público rir com ela.

Gaulier afirma que o sucesso do palhaço acontece por meio do seu fracasso:

Ele vive no erro, mas seu erro pode ser um acerto. Deve aceitar ser ridículo, se divertir com isso, deleitar-se, valendo-se dessa condição para trazer o riso, a gargalhada, a emoção e o encantamento à plateia (2016, p.26).

Assim, o erro da palhaça ao se atrapalhar com o zíper se transforma em uma cena risível. Finalmente quando ela acaba de se vangloriar pela conquista, faz suspense (como se fosse fazer algo maravilhoso) e tira da capa (que é de violão comum) um pequeno violão de brinquedo. O público gargalha mais uma vez com a idiotice e com o absurdo: a palhaça estava carregando uma capa completamente desproporcional ao instrumento frágil que a continha.

Lecoq (2010) explica que é muito comum os palhaços fazerem uso das desproporções. Segundo ele, alguns “*clowns*” podem usar roupas muito grandes ou pequenas, como por exemplo, calças curtas ou sapatos gigantes, entre outros. No meu caso, meu violão é muito pequeno para sua capa, uma desproporção. O violãozinho parece não se adaptar à situação e subverte a lógica cotidiana da adequação.

Continuando a cena, a palhaça exhibe seu pequeno violão e se põe a tocá-lo; talvez o público espere que saia algum som dele, mas o que vemos é a banda tocando no fundo do palco. Porém, a palhaça acredita profundamente que o público acredita na sua habilidade musical e que ela está, sem dúvida, “arrasando” (assim como “Daslee” sempre acredita ser uma cantora maravilhosa).

Porém, mesmo a palhaça não tocando o violão de verdade tudo bem, pois, de acordo com Gaulier (2016), “Um clown não se esforça para fazer um número, mas para fazer o público acreditar que o fará (p.181)” e quando a plateia percebe que ele não o fará exatamente como prometeu também não há problema, pois:

O público não está preocupado em saber se o negócio é verdadeiro ou falso. O que ele admira é a ingenuidade, definida pelo dicionário como simplicidade, uma graça natural advinda da confiança e da sinceridade (GAULIER, 2016, p.211).

Antes de se atrapalhar com o zíper, a palhaça pede silêncio ao público fazendo um gesto com o dedo sobre a boca. Em uma das apresentações enquanto

eu pedia silêncio alguém na plateia tossiu. Imediatamente fiz um gesto de como se brigasse com a pessoa e uma careta de reprovação. A plateia então, que estava silenciosa, começou a rir. Ouvindo isso, implorei ainda mais para que eles fizessem silêncio e meu desespero aumentou quando vi “Daslee” se mexendo como se fosse acordar. Assim, o público riu cada vez mais e mais alto. Depois desse acontecimento, a Felicia passou a “tossir” em todas as apresentações para apoiar o desenvolvimento da cena!

Essa foi uma boa descoberta que aconteceu para mim, “sem querer”. Costumo ouvir vários de meus professores e professoras de teatro dizerem que para fazer teatro “é preciso estar presente no aqui e agora”. Nesse instante de improviso com a plateia em *Decadenta* experimentei “o que é estar no aqui e no agora”. Tendo vivenciado esse momento, concluo que na palhaçaria é preciso ainda mais estar atenta ao que acontece. A qualquer momento pode surgir uma oportunidade de improviso para o palhaço. Acredito que a espontaneidade do palhaço seja crucial para a comédia se estabelecer.

Escrevendo sobre a palhaçaria, Lecoq (2010) afirma que o improviso está muito presente no trabalho do palhaço. Para ele, o “*clown*” é ultrasensível aos outros e reage a tudo que lhe chega. O palhaço, ainda de acordo com Lecoq, tem um contato direto com o público, só pode viver com e sob o olhar dos outros. Não se *representa* um “*clown*” diante do público, *joga-se* com ele.

Sobre a palhaçaria, Lecoq (2010) também salienta algo que considero muito interessante: a fraqueza pessoal como força teatral, em outras palavras, a transformação de certas características individuais do ator em potência cômica. Para ser um palhaço, Lecoq afirma que é preciso que cada ator descubra seu próprio ridículo. Exemplificando o assunto, o diretor escreve sobre um aluno cuja a magreza o impedia de se libertar em cena. Observando isso, Lecoq o incentiva a exibir sua própria magreza com liberdade, força e expressão em seu próprio palhaço. Para Lecoq:

A pesquisa do *clown* próprio de cada um é, primeiramente, a pesquisa de seu próprio ridículo. Diferentemente da *Commedia dell'arte*, o ator não tem de entrar num personagem preestabelecido (Arlequim, Pantalone...). Deve descobrir nele mesmo a parte *clown* que o habita. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força (2010, p.214).



Jacques Lecoq afirma que cada ator possui seu próprio “*clown*”, ou seja, não se interpreta um “*clown*” se é “*clown*”. Entretanto, eu não gostaria de, nesse trabalho de conclusão de curso, discutir esse ponto de vista sobre cada ator ter um “*clown*”. Apenas gostaria de analisar o que Lecoq chama de fraqueza pessoal como força teatral.

Em minha cena como palhaça em *Decadenta*, acredito que me beneficie das minhas características físicas para compor a palhaça. Sou uma pessoa magra com lordose, pernas finas e uma “barriguinha”. Então para evidenciar minha barriga acentuei minha lordose natural de forma que ela parecesse um pouco maior. Escolhi usar uma blusa curta junto com um short pequeno e uma meia calça apertada para que minha gorduras laterais saltassem para fora evidenciando-as. Em cena, muitas vezes a palhaça estava com os joelhos projetados exageradamente para fora dobrando e esticando as pernas como uma mola. Um pequenino nariz vermelho no rosto, uma peruca vermelha e muitas caretas junto com um corpo desengonçado constituíram uma figura estranha, desproporcional e ilógica. Sua inadaptabilidade e insociabilidade em relação à vida a tornam cômica. Observamos, então a desproporcionalidade e absurdo sobre o qual escreve Lecoq (2010) e a rigidez diante da vida como elucida Bergson (1987).

Costumo pensar também que observando o corpo e a movimentação da palhaça ela lembra, de certa forma, uma mola, pois ela estica e dobra seus joelhos quando toca seu violãozinho, assim, aparentando uma “coisa” que vai e vem (uma mola). Além disso, em minha opinião, a palhaça também lembra um grilo pela combinação de suas pernas e braços finos com seus movimentos ligeiramente saltitantes. Dessa forma, podemos identificar, na palhaça, um efeito cômico que Bergson (1987) descreve: “o corpo como coisa”, como já escrito anteriormente. Bergson assinala que quando um ser humano lembra a quem o observa algo mecânico, ou seja, uma coisa, ainda que momentaneamente, ele pode se tornar passível de riso. A seguir insiro uma foto da palhaça tocando seu violão de brinquedo:



FIGURA 08 - “Daslee” Palhaça tocando violãozinho de brinquedo  
Fotografia - Carol Dias - Sesc Paulo Autran - Dezembro de 2016

A palhaça que interpretei é uma figura estranha e absurda. Penso que é interessante notar que não foi muito necessário grandes conflitos dramáticos para se desenvolver a cena da palhaça em *Decadenta*. A meu ver, a própria existência desse ser (que aparenta ter vindo de uma realidade paralela) já é a própria graça.

Segundo a artista Alice Viveiros:

Um palhaço é um ser estranho que bota a mão no fogo, que põe a cabeça na guilhotina e que se expõe nu em sua tolice e estupidez. O palhaço é diferente do comediante. Ele não conta uma história engraçada. Ele é a graça, ele é o risível. A torta bate primeiro no seu rosto, o pé encontra a sua bunda e o tapa, a sua cara. Literalmente o palhaço dá a cara à tapa! (2005, p.257)

Gostaria agora de analisar a cena da personagem “médium”. Sua cena começa assim: “Daslee” acaba de ressuscitar ao descobrir que foi indicada ao Grammy como melhor “voz chicana”. Porém o coro imediatamente pergunta: “Você vai com essa roupa?”. “Daslee” percebe que não está usando um vestido à altura do evento. Então ela diz: “Ah, como eu queria que a madame Coco Chanel, grande estilista francesa, estivesse aqui”. Imediatamente soam-se tambores. O coro sai, dando espaço a uma figura vestida de branco que entra pulando de costas acompanhada de uma mulher vestida elegantemente. A mulher elegante diz em

francês: “*Je suis l’esprit de Coco Chanel*” e a outra figura vira de frente revelando ao público o que leva nas mãos: um coco e uma peruca Chanel. Em seguida ela responde traduzindo o espírito: “Eu sou Cocô Chanel”. O espírito de Coco Chanel continua: “*Je vais te faire une belle robe. Elle doit être prête dans trois semaines*” (vou fazer um lindo vestido para você. Deve ficar pronto em três semanas). A médium traduz: “Vou fazer un vestidô bonitô. Tré bonitô”. O espírito continua: “*Elle aura beaucoup de pierres précieuses et de glamour*” (terá muitas pedras preciosas e glamour) A médium traduz: “Seu vestido terrá bijus, um zipér e tactel!” De repente um vestido brilhoso entra em cena flutuando. “Daslee” muito feliz veste sua roupa nova. Vestida a roupa, Coco Chanel exclama sua última fala e se retira: “*quelle merde*”. A tradução feita pela médium é: “Perfecto!”. A médium se retira e a cena continua.

Logo no início, acredito que a comicidade se encontra no absurdo e no inesperado de uma médium entrar em cena “vinda do além” juntamente com o espírito de Coco Chanel. Em nossas apresentações o público se divertia muito assim que começava a cena. Quando viam o coco e a peruca carregada pela médium riam bastante. Nesse caso, penso que a comicidade está no fato de o nome da estilista estar sendo materializado literalmente em objetos de forma que a tradução só faz sentido em português.

Bergson explica que a linguagem pode conter diversos efeitos cômicos. Um deles é a da metáfora interpretada literalmente. O autor afirma que “obtem-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada no sentido figurado” (1987, p.62), ou seja, quando nossa atenção se concentra na materialização de uma metáfora, a ideia expressada torna-se cômica. Assim, esse é um dos efeitos cômicos que podemos observar na cena da “médium”, quando ela declara: “Eu sou Cocô Chanel” e mostra ao público um coco e uma peruca Chanel.

Também é cômica a maneira com que a “médium” traduz as falas da “Madame Coco Chanel”, pois além da tradução não corresponder ao significado real das falas nem ao tamanho delas, sua tradução é feita com um sotaque completamente artificial e aparentemente improvisado. Ela mistura pequenas palavras em francês com o português acreditando que seu discurso será mais verossímil assim. Quando “Coco Chanel” diz que o vestido terá pedras preciosas e glamour, a médium traduz para algo que está mais próximo ao destino decadente de

“Daslee”: bijus, zíper e tactel. Esse é mais um exemplo de esperança seguida pelo fracasso na vida de “Daslee”.

Os efeitos cômicos da linguagem encontrados na cena da “médium” acentuam a comicidade da peça, porém entendo que a essência cômica da cena está no fato de que a médium é, na verdade, uma grande charlatã. Isso fica claro para o público quando ela traduz as falas erroneamente e também fica claro pelo fato de ela estar sempre atrapalhada em cena como se improvisasse suas falas na hora. A “médium”, para mim, é uma caricatura de alguns religiosos charlatões (independente da religião) que buscam enganar o próximo e “Daslee” faz papel de ingênua acreditando no que diz a médium.

Acredito que, além de ser uma caricatura, a “médium” também é um personagem “tipo”, pois, de acordo com Alice Viveiros (2005), muitos “charlatões” são encontrados na história do teatro cômico e é comum que eles finjam ser estrangeiros para seduzir seus clientes, assim como faz a “médium” em *Decadenta* - ela finge incorporar um espírito estrangeiro. Segundo Viveiros, o charlatão é um vendedor que usa da arte de sua lábia, fala, conta bobagens, faz piadas e hipnotiza seus clientes. No final eles nem sabem direito o que compraram ou o porquê. O que se sabe é que o charlatão é cheio de artimanhas. Muitas vezes, os charlatões (e outros artistas de rua) se fazem de estrangeiros para aumentar seu charme e mistério e atizar a curiosidade da plateia. Esse truque, segundo ela, funciona até hoje (2005, p.47-46).

O último ponto sobre a “médium” que gostaria de analisar é a respeito de sua fisicalidade. Se observarmos, podemos perceber que a “médium” anda sempre corcunda, tendo espasmos (como se incorporasse um santo) e fazendo uma careta com a testa franzida e a boca caída, além de se locomover como se fosse muito velha. Essas características físicas fazem parte da construção da caricatura, que é desenvolvida a partir da amplificação de um estereótipo. Nesse caso, o estereótipo de uma médium, e que é ainda mais exagerado por se tratar de uma charlatã.

Acredito, então, ser interessante notar que o corpo inteiro e o rosto dessa personagem, a meu ver, poderia ser entendido como uma máscara corpórea, ou como uma deformação física proveniente da caricatura. Entendo que a deformidade física da “médium”, nesse caso, reforça o fato de ela ser um personagem “tipo”, pois, segundo Viveiros (2005), é comum entre os personagens cômicos a deformidade física, pois a deformidade lhes dá o caráter de escória e normalmente a sociedade

não leva a sério o que está a sua margem. Sendo assim, aqueles que estão de alguma forma marginalizados têm permissão para zombar e dizer “verdades não ditas”. De acordo com Viveiros, encontramos vários exemplos na história de cômicos deformados, por exemplo:

Os bufões medievais, os palhaços das cortes egípcias eram, em sua maioria, anões ou corcundas. A deformidade lhes colocava em posição de inferioridade, o que facilitava a aceitação de seu comportamento ousado. Afinal, o que vem de um ser tão “desprezível” não deve ser levado a sério, é “só” uma piada (2005, p.20).

O palhaço também possui essa permissão de caçoar do que talvez não devesse ser caçoado por uma pessoa comum. Quando identificamos um palhaço, por exemplo: pelo seu nariz vermelho, é como se o autorizássemos a brincar conosco, pois penso que é como se entendêssemos que ele é um personagem ou um ser de outra realidade, ou proveniente de um outro contexto que não o cotidiano. É interessante notar que mesmo que o palhaço não seja propriamente deformado, ele é tido como um louco e a loucura também não é levada a sério, mesmo que muito lúcida, afinal, como escreveu Clarice Lispector (1994): “a loucura é vizinha da mais cruel sensatez”.

Acredito que esse seja um dos motivos para alguns artistas afirmarem que o palhaço é um ser livre, idiota e por isso, absurdo. Gaulier escreve que “o clown é um ser livre, vulnerável, inadequado e idiota” (2016, p.26), Viveiros explica que “O palhaço é um transgressor, um excêntrico, está fora dos eixos, das regras, da lógica, do bom senso, do bom gosto e das boas maneiras” (2005, p. 257) e Lecoq (2010) acredita que o palhaço, não só liberta os atores do medo de serem ridículos, como lhes dá força para criar.

Então, seguindo a linha desse pensamento, concordo com Viveiros (2005) quando ela conclui que o objetivo do palhaço é fazer rir e o riso, segundo ela, serve para revelar a nós nossa própria estupidez. Porém, penso que ao mesmo tempo que o riso traz à tona as verdades sobre nossa ignorância, ele também pode nos confortar e aliviar nossos medos e tensões, afinal, é rindo que descobrimos que nada é tão sério. Bergson (1987) afirma que, entre outras funções, o riso serve para fortalecer os laços entre as pessoas. Acredito que por esses motivos me sinto instigada pela comicidade e por isso escolhi escrever sobre a peça *Decadenta* e sobre as minhas personagens.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo inicial da disciplina “Interpretação e Montagem Teatral” (os exercícios orientados pela professora Felicia) nos possibilitaram a criação da comédia *Decadenta*. Primeiro, sensibilizamos nossos corpos e “desautomatizamos” nossas ações. Depois, improvisamos cenas inspiradas no livro *Storynhas* de Rita Lee. Assim, pela nossa improvisação, que posteriormente transformou-se em cena, demos vida à personagem “Daslee, a decadenta”, e todo seu universo.

Para Lecoq (2010), nós aprendemos observando e reproduzimos no próprio corpo e nas ações o mundo a nossa volta. Esse é um ato que começa na infância e que se levado para o teatro, se torna um princípio que colabora na interpretação do ator. Assim, acredito que nossas ações em *Decadenta* são fruto do nosso modo de reproduzir a realidade em nós mesmos. Por esse motivo, defendo que *Decadenta* pode ser compreendida como uma grande caricatura do ser humano, pois as questões que observamos na peça de maneira teatral e amplificada são inspiradas em situações que podem ser encontradas também na vida real. Como já citado anteriormente no capítulo dois, Bergson escreve que “existem cenas da vida real que são tão próximas da alta comédia que o teatro poderia valer-se delas sem lhes trocar uma palavra” (1987, p.73).

Observamos, em *Decadenta*, “Daslee”, uma personagem “tipo” que é uma artista ingênua e sonhadora e outros personagens que se consideram muito espertos, como por exemplo os “tipos” “Dom Malufone” e a “médium charlatã”. Assim, eles se envolvem, como diria Lecoq (2010), nas trapagens da natureza humana, enganam, acreditam e se aproveitam. Então, observamos os espertos e os ingênuos sendo levados por suas bobagens e ficando presos em suas próprias intrigas, assim como em nossas próprias vidas ficamos presos em nossas próprias bobagens.

Podemos observar a comédia humana da vida real em diversos âmbitos, por exemplo, na política. Penso que, se tratando de política, estamos sempre sendo enganados não importa por quem. No dia a dia, corrupções são repetidas em grande e pequena escala tanto por políticos, quanto por “gente comum”. Assim, talvez o mundo esteja repleto de “Dons Malufones”, “Claros”, “Charlatões” e “Daslees”. Agora, me pergunto que “tipo” sou eu? Como não sei, concluo que devo ser a “Daslee”, uma iludida, ou ainda a “palhaça”. É muito comum que eu ria

escandalosamente somente depois que todos acabaram de rir, pois demoro a entender as piadas quando assisto a uma comédia no teatro, por isso continuo rindo quando já está silêncio. Na última peça que fui, o ator (se referindo a mim sentada na plateia) disse: *Por que ela está rindo? Sei lá, deve ter engolido um palhaço.* Depois desse dia, passei a acreditar que devo ter engolido mesmo um palhaço.

Porém, o importante é que a comédia humana segue se repetindo pela história, os tipos são os mesmos, as situações são parecidas, os desejos e os sentimentos também, apenas muda-se a “roupagem”. Como bem escreve Viveiros:

Os tempos mudaram, mas o sujeito preso no engarrafamento em Niterói, falando num celular com Tóquio, explicando que vai perder seu avião e não poderá estar em Nova Iorque hoje à noite, é o mesmo idiota de sempre. Tem medo do futuro, de perder a namorada, de ser assaltado, de apanhar de um valentão, de ser desmascarado nas suas pequenas e grandes mentiras, de morrer de repente, de descobrir que é corno, de não ser bonito nem esperto como gostaria... Sentimentos eternos que podem trazer o sofrimento, ser motivo de chacota ou provocar bem humoradas gargalhadas quando expostos por um palhaço na televisão, no cinema, no teatro ou no picadeiro de um circo... (2005, p.205).

Para mim, o riso se faz presente para nos lembrar de quem somos nós. Ele é capaz de nos unir e fortificar laços afetivos, mas também de expor os preconceitos, os costumes e as ideias de uma sociedade. Felizmente, o riso pode impedir que nos cristalizemos em nossa própria “ceticidade”, pode talvez promover a mudança de opinião ou de atitude. Jorge Larrosa, importante pedagogo, no livro *Pedagogia Profana*, dedica um capítulo inteiro ao elogio do riso. Nele, o autor afirma que: “O riso destrói certezas. E especialmente aquela certeza que constitui a consciência que foi enclausurada: a certeza de si” (2003, p.181). Assim, acredito que o riso possa promover transformação.

No caso de *Decadente*, penso que o riso escancara a vaidade do ser humano. “Daslee”, que sempre deseja ser a melhor e a maior, é incapaz de enxergar a si mesma, por isso ela é cômica. Bergson (1987) acredita que tudo gira em torno da vaidade tentando satisfazê-la e só o riso pode “desarmá-la”.

Gostaria de lembrar ao leitor que Bergson explica que para rirmos de algo é preciso que estejam presentes três princípios fundamentais, sendo que um deles é o distanciamento, ou seja, precisamos observar racionalmente o motivo do riso e por isso ser humano é o único animal capaz de rir. Seguindo essa lógica, para provar que o riso destrói certezas, cito Viveiros:



Millôr Fernandes complementou Aristóteles dizendo que “o homem é o único animal que ri e é rindo que ele mostra o animal que é”. Pronto. A principal função do riso é nos recolocar diante da nossa mais pura essência: somos animais. Nem deuses nem semi-deuses, meras bestas tontas que comem, bebem, amam e lutam desesperadamente para sobreviver. A consciência disso é que nos faz únicos, humanos (2005, p.15).

Gostaria agora de continuar a explorar a comicidade, pois ela para mim sempre foi uma grande motivação. Estamos vivendo momentos difíceis no nosso país e desejo, como atriz, poder usar o riso como arma para seguir em frente. Admiro muito bons comediantes, tenho a sensação de que eles estão um pouco mais próximos da “verdade”. Escrevendo essa última frase percebi que com certeza sou “Daslee”, a iludida.

## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas

ANGELI; Arnaldo. **Rê Bordosa - do começo ao fim**. 1ªed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma História Cultural do Humor**. 1ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2000.

CASTRO, Alice Viveiros de. **Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

GAULIER, Philippe. **O Atormentador: minhas ideias sobre teatro**. 1ª ed. São Paulo: Edições Sesc 2016.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. 1ª ed. São Paulo: Edições Sesc, 2010.

LEE, Rita. **Storynhas**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SACHS, Cláudia Müller. **Questões de tradução do livro O corpo poético de Jacques Lecoq: ganhos e perdas**. Florianópolis: UDESC, 2012.

### Videográficas

RITA LEE. Rita lee – rebordosa. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IFAzY\\_17DU](https://www.youtube.com/watch?v=IFAzY_17DU). Acesso em: 16 Nov 2018.

## ANEXOS

Registros da peça *Decadenta*.

**Decadenta 1.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6SpHR7iDuo>.

Acesso em 16 Nov 2018. Gravação feita por *Some Feelings* em Março de 2017 no Sesc Paulo Autran.

**Decadenta 2.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mrB8SXFaoRg>.

Acesso em 16 Nov 2018. Gravação feita por Bruno Corte Real em Dezembro de 2016 no Sesc Paulo Autran.